

ROBERT MUSILS

NOVELLENTHEORIE

Michiko Mae

Musils zwei Novellen "Vereinigungen"¹⁾, die 1911 erschienen, wurden in seiner Zeit von der Kritik abgelehnt, obwohl er 2½ Jahre lang mit großer Anstrengung daran arbeitete. Hermann Pongs sagt in dem Kapitel über die Novelle in seinem Buch "Das Bild in der Dichtung", daß die Novelle ein Wagnis des Geistes von besonderer Art sei. Die "Vereinigungen" sind Novellen, zu denen diese Definition genau passen würde. Dieses experimentale Element in Musils Werken war ein möglicher Grund dieser Ablehnung; sie ließen sich nicht mit dem konventionellen Maßstab messen. Daher ist es sinnvoll, wenn wir einen kleinen Überblick über Novellentheorien versuchen, bevor wir auf Musils Novellentheorie eingehen.

Kurzer geschichtlicher Überblick zur Novellentheorie

Die Entstehung der literarischen Form Novelle hängt mit dem wachsenden Gefühl für Individualität zusammen. F. Schlegel schreibt, es sei die besondere Kunst von Boccaccio, "das Subjektive mit tiefster Wahrheit und Innigkeit rein ans Licht zu stellen, oder in klaren Sinnbildern heimlich anzudeuten"²⁾. In Deutschland, wo diese Entwicklung des Individualitätsgefühls spät einsetzt, beginnt die Novelle eigentlich erst mit Goethe. Goethe sagt in den Gesprächen mit Eckermann, daß die Novelle in einer "unerhörten Begebenheit" besteht. Tieck spricht vom Wendepunkt der Novelle in ähnlichem Sinne wie Goethe von der "unerhörten Begebenheit": "Diese Wendung der Geschichte, dieser Punkt, von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt, und doch natürlich, dem Charakter und den Umständen angemessen, die Folge entwickelt"³⁾. Er spricht an einer anderen Stelle von "Einseitigkeit" und "Seltsamkeiten"⁴⁾ als dem Wesentlichen der Novelle. Dies zeigt, daß die traditionelle Auffassung der Novelle als das "ungewöhnliche Ereignis" noch erhalten bleibt. Diese Tendenz sieht man später noch; Paul Ernst meint, daß

eine Novelle im Hauptpunkt "etwas Unvernünftiges" enthalten muß, das sich als "überraschend und besonders"⁵⁾ ausweise.

Seitdem Paul Heyse von einer Boccaccio-Novelle, in der ein Falke an den Wendepunkten eine entscheidende Rolle spielt, seine Falkentheorie ableitete, hatte diese Novelle großen Einfluß auf die deutsche Novellentheorie und viele Schriftsteller (Novellisten) setzten sich mit dem Problem des "Falken" auseinander. Heyse⁶⁾ stellt dabei die Forderung auf, daß "die zu erzählende kleine Geschichte eine starke, deutliche Silhouette habe", ein "Spezifisches, das die Geschichte von tausend anderen unterscheidet". Da er die äußerliche Form der Novelle zu sehr beachtete, indem er bei jeder Novelle den "Falken", eine besondere Art Leitmotiv, suchte, äußerte Theodor Storm kritisch: "Den Boccaccioschen Falken laß ich unbekümmert fliegen"⁷⁾. Wilhelm Schäfer bezeichnete den Falken auch kritisch als "Surrogat eines Sinnbildes" in Fällen mangelnder Gestaltungskraft⁸⁾. Pongs nennt den "Falken" ein "Dingsymbol", um das sich die Novelle in ihrer einfachsten Form zentriert. Pongs kritisiert Heyse aus dem Grunde, daß dieser selbst der Gefahr nicht entgangen sei, Novellen auf eine "Falkenfassade" hin aufzubauen, ohne das Zwingende einer klaren Silhouette zu erreichen⁹⁾. Th. Storm meint, daß die Novelle nicht mehr, wie einst, "die kurzgehaltene Darstellung einer durch ihre Ungewöhnlichkeit fesselnden und einen überraschenden Wendepunkt darbietenden Begebenheit"¹⁰⁾ ist. Er betont eher die Verwandtschaft der Novelle mit dem Drama. Wie das Drama verlangt die Novelle zu ihrer Vollendung "einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert"¹¹⁾. Storm meint, daß sie daher auch die "höchsten Forderungen der Kunst" stellt¹²⁾.

Benno von Wiese¹³⁾ betont den 'Symbolcharakter' der modernen Novelle im Vergleich zum 'Exemplum-Charakter' der klassischen Novelle. Er meint, daß in der modernen Novelle das nur Stoffliche durch eine symbolisierende Darstellung getilgt wird, "in der jede einzelne Erscheinung zugleich Glied eines idealen Ganzen ist, das uns mit der Kraft der Wahrheit zu ergreifen vermag". Es gehe darum, "ein einmalig Wahres so zu erzählen, daß es einmalig und wahr zugleich ist". Georg Lukács schreibt in einem Essay über Theodor Storm nach einer Auseinandersetzung mit den Problemen der modernen Novelle: "Das Wesen der Novellenform ist kurz gefaßt: ein

Menschenleben durch die unendlich sinnliche Kraft einer Schicksalsstunde ausgedrückt", neben der "alle andern Teile des Lebens überflüssig werden" ¹⁴⁾.

In diesen bisher angeführten Äußerungen über die Novelle sehen wir schon viele Ähnlichkeiten mit den Überlegungen von Musil zu diesem Problem. Aber überraschend ist, daß man vor allem in den Gedanken über die Novelle bei Paul Heyse ziemlich ähnliche Gedanken wie bei Musil finden kann. Als Jakob Schaffner Musil kritisierte, war die Begründung, daß Musil "kein Verständnis für das Wesen der Novelle, das man im Gleichnis des Falken ausdrücke" ¹⁵⁾ habe. An der Stelle im Tagebuch, wo Musil diese Kritik eintrug, interpretierte er Heyses Falken-Theorie falsch, und nannte einen falschen Urheber dieser Theorie ¹⁶⁾. Aus dieser Tatsache zog R. Rieth ¹⁷⁾ den Schluß, daß Musil sich "vermutlich mit den Formproblemen der Novelle nicht auseinandergesetzt" habe. Hier sollten wir aber einen Blick auf Heyses Äußerungen werfen ¹⁸⁾.

Er verlangt von der Novelle, daß "sie uns ein bedeutsames Menschenschicksal, einen seelischen, geistigen oder sittlichen Konflikt vorführe, uns durch einen nicht alltäglichen Vorgang eine neue Seite der Menschennatur offenbare". Dabei betont er: "Von einer echten gerechten Novelle [soll] ein seelisches oder geistiges Problem in einem kräftig begrenzten Fall zum Austrag gebracht werden". Er meint, daß eben diese gedrängte Form das Besondere der Novelle ist und sie vom Roman unterscheidet: "Daß dieser Fall in kleinem Rahmen energisch abgegrenzt ist, wie der Chemiker die Wirkung gewisser Elemente, ihren Kampf und das endliche Ergebnis 'isolieren' muß, um ein Naturgesetz zur Anschauung zu bringen, macht den eigenartigen Reiz dieser Kunstform aus, im Gegensatz zu dem weiteren Horizont und den mannigfaltigen Charakterproblemen, die der Roman vor uns ausbreitet". Und über die Konstruktion der Novelle: es komme "bei der Komposition, novellistischer so gut wie dramatischer, nicht auf ein Zusammensetzen und Ordnen von außen her" an, sondern "auf ein Entwickeln von innen heraus". Später werden wir sehen, daß Musil ähnliche Gedanken über das Novellenproblem äußert, ohne sich aber mit Heyses Theorie auseinanderzusetzen.

Es scheint also berechtigt zu sein, wenn R. Rieth sagt, daß Musils Forderungen an die Novelle grundsätzlich doch mit den traditionellen Forderungen übereinstimmen. Rieth meint nämlich, dies zeige, daß er ein "instinktives Formgefühl" habe, "das es ihm ermöglicht, die vorgeprägte Gattung zu vertie-

fen und zu erweitern, ohne ihre Gesetze zu verletzen"¹⁹⁾. Dagegen behauptet K. Corino²⁰⁾, daß Musil die Novelle nicht als tradierbare Form, sondern als "Utopie" schaffen wollte und daß er daher "mit voller Absicht gegen alle Regeln und Vorschriften der klassischen Novellistik" verstieß.

Es ist wahr, daß Musils geistige Ungenügsamkeit überall nur Unzulänglichkeit fand, wo sie ein Vorbild suchte, und ihn nie zur Ruhe kommen ließ, bis er einen eigenen Weg fand.

Zu Musils Novellentheorie

Musil fragt sich, ob "diese Kunstform [Novelle] absolut von technischen Grundzügen des Erzählens, wie Kürze, Wendepunkt, unerhörte Begebenheit" abhängt, oder "diese Form funktional durch den Ausdruck einer inneren künstlerischen Notwendigkeit geprägt"²¹⁾ wird. Hier kritisiert Musil einige bisherige Ansichten über das Wesen der Novelle, in denen die Form der Novelle nur nach technischen Gesichtspunkten bestimmt zu werden scheint. Solche Novellentheorien müssen ihm so erschienen sein, als ob in ihnen auf das "Äußere" allzu großer Wert gelegt wäre. Musil stellt aber zur Bedingung, daß das "Äußere" der Novelle der "Ausdruck einer inneren Notwendigkeit" sein soll. Es muß also bestimmt werden, was diese "innere Notwendigkeit" sein könnte.

Musil kritisiert die "sachlich[en], recht artistisch-technisch[en]" Begründungen der Novelle, die sie zu einer "friedliche[n] Enclave" machten. "Aus einer gewissen Geringfügigkeit sucht man einen Kunstwert zu machen, der eine Sonderstellung der Novelle begründen soll" (GW II, 1323). Ob es nun "eine Perspektive ist, von der man spricht, oder das Glück der Kontur, das Repräsentative eines gut gewählten Augenblicks, alles was auf Zusammenschnürung der Handlung und Fokusstandpunkt zielt, oder scheinbar umgekehrt ein Vermögen des Andeutens, der Irradiation, des Verfließens der Stimmung, dessen Zweck doch der gleiche ist", so kommt es ihm doch nicht anders vor, als ob dabei "mit möglichst wenig real gegebener Innerlichkeit die Illusion einer größeren Lebensvertiefung zu schaffen" (ebd.) versucht würde. Es scheint Musil hier also auf die 'real gegebene Innerlichkeit' anzukommen.

Nach einer Auseinandersetzung mit den Schriftstellern, die er schätzte, fühlte er sich unbefriedigt:

“die dargestellten Schicksale von Menschen – etwa Ibsen, Dostojewsky oder wen ich sonst schätze, auch Claudel – sind für mich nicht vollkommen mitbewegend” (TA 939);

denn es fehlt in solchen Menschenschicksalen für ihn diese “Innerlichkeit”. Und was er in den Novellen konstruieren wollte, war diese “Art (genus) Innerlichkeit”; “das übrige ist Nebensache”. Wie er sagt, wollte er sie überall konstruieren, aber hier (in den Novellen) “in möglichster Reinheit”. Was er an dieser Stelle “Innerlichkeit” nennt, können wir hier noch nicht klar machen, aber es scheint zu dem zu gehören, was er als “Inneres” der Dichtung bezeichnet. Das Problem wird später genauer behandelt.

Für Musil scheint der Wert der Novellenform vor allem darin zu liegen, daß “die schmale Not der Novelle am geeignetsten sei, daraus die gewünschte Tugend zu machen” (ebd.). Außer dem Zwang, “in beschränktem Raum das Nötige unterzubringen” (GW II, 1466), schreibt Musil, bedingt kein Prinzip einen einheitlichen Formcharakter der Novelle. Aber dieses “Kunstprinzip der Kürze” zwingt nicht – so sagt M.–L. Roth – “durch ein äußerliches technisches Gesetz, als starre Schablone dem Kunstwerk seine Form auf, sondern ist ein inneres Formanliegen”.²²⁾ In der Novellentheorie wird auch von ‘innerer Formgebung’ gesprochen. (vgl. Pongs)²³⁾

Das Kunstprinzip “Kürze” führt zur “schmalen Not” der Novelle, und sie bedingt zu einem gewissen Grad diese Kunstform. Die “Kürze” gibt der ‘Novelle’ die hinreichenden Gründe, die die Novelle zur Novelle machen. Aber sie allein bestimmt nicht die Kunstform Novelle. Sonst könnte sie auch ein “beschnittener Roman” sein. Was den Roman zum Roman, die Novelle zur Novelle macht, sind nicht die “äußeren Dimensionen”, sondern die “inneren”, meint Musil:

“[...] indem der erste [der Roman] ein Menschenschicksal als ganzes betrachtet u.[nd] darstellt in der einfachsten epischen Synthese, die Novelle aber aus einer vorausgesetzten Gesamtheit des gegebenen Tatsächlichen eine bezeichnende Einzelheit, einen wesentlichen Konflikt, eine merkwürdige Katastrophe mit durchdachter Willkür herausgreift u.[nd] ausformt... Der Roman sagt aus u.[nd] sagt alles, die Novelle deutet an u.[nd] schränkt ein, sie stellt eine Existenz auf die ausgeschärfte Schneide einer äußeren Situation”²⁴⁾.

Wenn man ein Menschenschicksal als Ganzes darstellen will, kommt es darauf an, ob man einen Menschen als eine persönliche Einheit schaffen kann. Das versucht man im Roman. Aber in dem Format Novelle entsteht "weniger ein voller Mensch als sonst üblich" (TA 939). Es handelt sich nicht mehr um ein Individuum, sondern um einen besonderen "Durchstich" durch einen Menschen, eine bezeichnende Einzelheit, oder einen wesentlichen Konflikt.

Um diesen Unterschied zwischen Roman und Novelle klar zu machen, schreibt Musil über "Bedeutungszusammenhänge", von denen es drei Arten gäbe: die "kausal wissenschaftliche", die die Methodik der Wissenschaft ist; die "individuell-psychologische", die er als die Methodik des Romans bezeichnet, und in der "man es an einem Einzelfall zustandekommen läßt, unverbindlich, stets gedeckt hinter der Singularität des Falls" und die dritte ist die Methodik der Novelle. Hier zeigt man nicht das Zustandekommen eines Ereignisses oder die Entwicklung eines Menschenschicksals, sondern die "Bedeutungen" selbst (dieser wichtige Begriff der "Bedeutungen" wird später behandelt), und zwar nicht im Einzelfall, sondern "im Abstrakt Allgemeinen" (GW II, 1318).

Hier wird klar, was für Ansprüche Musil an das "Innere" hatte. In dem 'Raum Novelle' wollte er nicht irgendwelche realistischen Darstellungen oder psychologischen Erklärungen, sondern "Bedeutungen" selbst im Abstrakt-Allgemeinen geben. Und wenn dieser 'Raum Novelle' nur mit 'Bedeutungen' erfüllt werden soll, wird die "schmale Not" der Novelle ein "schicksalsgegebener schmaler Raum", der "aufs beste ausgenutzt werden muß" (GW II, 1323). So ergibt sich, daß die "Kürze" "Erfülltheit" ist²⁵). Auf diese Weise wirkt eine "innere Notwendigkeit" zwischen dem "Äußeren" und "Inneren", und bildet aus ihnen eine Einheit.

In diesem Sinne meint er, "was darin [in der Novelle] das Wesentliche sein soll" (ebd.). In der Novelle ist nur "Konzentration fast mathematischer Strenge, engstes Gedankenmosaik" (GW II, 1314). Indem die Form der Novelle den Dichter zwingt, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren, handelt es sich für ihn bei der Novelle "nicht mehr um ein Problem", sondern um "das Problematische des Erzählens" selbst (GW II, 1323); dies wird weiter unten genauer untersucht. Da die Novelle durch den Zwang, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren, charakterisiert ist, wird klar, warum für Musil

das wichtigste Unterscheidungsmerkmal zwischen Roman und Novelle die 'Wichtigkeit' (GW II, 1314) ist. Das soll im folgenden untersucht werden.

Nun kommen wir zu dem wichtigsten Problem, nämlich wie Musil aus dem "Äußeren" und dem "Inneren" eine Einheit schuf, die von der "Wichtigkeit" bestimmt sein sollte. Was für eine Methode ermöglichte es ihm, den schmalen Raum der Novelle aufs beste auszunutzen, damit das Wesentliche darin sein sollte?

Das Verhältnis von Dichtung und Psychologie

Seitdem Musil sein erstes Werk "Törleß" veröffentlichte, haftete ihm der Ruf eines realistischen Erzählers oder eines Psychologen an. Aber weil er zum Teil selber Wissenschaftler war, konnte er genauer das Problem sehen, in welcher Beziehung Dichtung und Wissenschaft steht. Gerd Müller behauptet in seinem Buch "Dichtung und Wissenschaft", in dem er "Törleß" und MoE behandelt, daß Musil wie kaum ein zweiter deutscher Schriftsteller im 20. Jahrhundert die Frage nach dem Verhältnis von Dichtung und Wissenschaft immer wieder erörtert und ihr neue Perspektiven zu eröffnen gesucht hat²⁶⁾. Nach Musil ist die Unterscheidung zwischen Dichtung und Wissenschaft (hier besonders Psychologie) noch nicht genug beachtet und sogar außer acht gelassen, obwohl die unterschiedslose Anwendung des Wortes 'Psychologie' verwirrende Folgen hat. Die Unterscheidung selbst hält er für einfach: Dichtung vermittelt nicht Wissen und Erkenntnis, aber sie benutzt die beiden.

Während der Arbeit an den "Vereinigungen" suchte er mit Anstrengung die Antwort darauf, wie sich Dichtung und Wissenschaft verflechten, ergänzen und teilen sollen.

Was er meinte, wenn er von seiner Wendung "vom Realismus zur Wahrheit" während der 2½ jährigen Arbeit an den "Vereinigungen" schreibt (GW II, 969f.), kann man folgenderweise verstehen: Was der Realismus unter Wahrheit verstand, war nur die einer getreuen Schilderung der Oberfläche. Aber Dichtung hat für Musil nicht die Aufgabe, das zu schildern, was ist, sondern das, "was sein soll: oder das, was sein könnte, als eine Teillösung dessen, was sein soll" (GW II, 970).

Hier zeigt sich, daß seine Gedanken über Dichtung und Ästhetik idealis-

tische Züge haben. In einem fragmentarischen Aufsatz²⁷⁾ äußert er eine ähnliche Meinung. Er sagt dort, daß er der Dichtung eine Wichtigkeit beimesse, die "weit über die Wichtigkeit andrer menschlicher Tätigkeiten emporragt". Dichtung setze nicht nur Erkenntnis voraus, sondern setze diese über sich hinaus fort, "in das Grenzgebiet der Ahnung, Mehrdeutigkeit, der Singularitäten, das bloß mit den Mitteln des Verstandes nicht mehr zu fassen ist"²⁸⁾. Hier könnte man sich verwundern, daß Musil, ein außerordentlich rationaler Mensch, dessen Denkweise stark auf mathematisch-logische Genauigkeit gerichtet ist, von dem Gebiet spricht, das er mit einem eigenen Begriff das "nichtratioide Gebiet" nannte. Und gleichzeitig kann man dadurch die andere Seite Musils kennenlernen. Elisabeth Albertsen weist darauf hin, daß man in Musils Werk MoE immer wieder auf Dualismen stößt wie "Genauigkeit und Seele"²⁹⁾, "Gewalt und Liebe"³⁰⁾, "Konvex- und Konkavempfinden"³¹⁾, "animalisches und vegetabiles" Verhalten³²⁾, "empirisches Denken und Gefühlsdenken"³³⁾, "In etwas Darinsein" und "Etwas von außen Ansehen"³⁴⁾, "Wissen und Glaube"³⁵⁾ usw. Sie zitiert einen Satz von Musil: "Denn Rationalität und Mystik, das sind die Pole der Zeit" (T 389), und meint damit, daß Musil mit dieser Äußerung sein dichterisches Programm formuliert.

Musil fährt fort: Die Dichtung richtet sich andererseits nicht nur auf Erkenntnis, wie die Wissenschaft, sondern auf das "Erkenntniswerte". Dichtung beschreibt keine Realität, sondern "sie schafft eine Idealität"³⁶⁾. Sie ist "Ausdeutung des Lebens", "Sinnggebung"; die Realität, in der für den Realismus die Wahrheit liegt, ist für sie nur Material. Sinnggebung ist "innere Lebensgebung", sinnvolles Erfassen ist "nicht nur Verstandes-, sondern in erster Linie Gefühlsordnung" (GW II, 970). Wenn der Realismus seine Wahrheit in der getreuen Schilderung der Oberfläche der Wirklichkeit hatte, so führt die Sinnggebung zu einer "Gliederung in die Tiefe" und auf die Frage, "wie sich Dichtung und Wahrheit überhaupt verträgt, welches wunderbare Zusammenleben sie mit ihr führt".

Man muß also die Frage stellen: "Wozu benutzt Dichtung die Erkenntnis? Inwieweit ist sie an die Wahrheit gebunden?" Wenn wir diese Frage auf die wissenschaftliche Erkenntnis und Wahrheit beziehen, dann kommen wir jetzt auf den zweiten Punkt: von der Psychologie als realistischem Element zu

“etwas ihr Ähnlichem und doch von ihr gründlich Verschiedenem” (ebd).

Musil ist der Meinung, daß die Dichtung Wissenschaft und Erkenntnis als ein Mittel benutzt, aber was Dichtung behandelt, ist nicht diese wissenschaftliche Erkenntnis selbst. Wenn wirklich in der Dichtung Psychologie behandelt werden würde, wäre solche Dichtung nur “der Bericht über einen nahezu pathologischen Fall”. Aber für Musil ist es selbstverständlich, daß das Geschäft solcher Berichte zur Zuständigkeit der Psychiater und wissenschaftlichen Psychologen gehört. Er schreibt über den psychologischen Roman auch:

“Ich bin kein Freund des psychologischen Romans, der interessante Fall ist mir nichts, wir haben keine Tatsachen, sondern den Gefühlswert von Tatsachen zu geben.”³⁷⁾

Zu dem Problem, was er mit Gefühlswert meint, kommen wir später wieder. In diesem Sinne wird von der Tendenz der Kunst gesprochen, daß sie “auf das Wissenschaftliche der Begründung des Geschehens” verzichtet. Aus diesem Grund hat Musil “mit Bewußtsein alles real Psychologische in den Untergrund gedrängt” (TA 940).

Also was macht die Dichtung, wenn sie sich weder mit der bloßen Wiedergebung der Dinge, noch mit wissenschaftlicher Erkenntnis beschäftigt? Was könnte die besondere Bedeutung der Dichtung sein, wenn sich Gefühle oder Gedanken auch wissenschaftlich besser erledigen ließen?

Musil sagt, daß das Gefühl an und für sich und starke bloße Gefühlserlebnisse so unpersönlich wie Empfindungen sind. Erst derjenige, der sie erlebt, bringt in sie Eigenheiten und Bedeutungen hinein. Und was der Dichter an großen Gefühlen schafft, ist immer ein Ineinandergreifen von Gefühl und Verstand. (s. GW II, 1000) Für Musil ist die Art der Verflechtung solcher Gefühle und Gedanken die Persönlichkeit und die ‘Kunst’, oder mit anderen Worten: die besonderen Gefühls- und Bedeutungszusammenhänge.

Diese Gefühls- und Bedeutungszusammenhänge dürfen aber nicht kausal verbunden sein, sie dürfen nicht durch die äußeren Ereignisse und die psychologischen Vorgänge selbst bestimmt werden, weil diese eigentlich der unpersönliche Teil des Schicksals sind. Musil meint nicht, daß die Dichtung kausale Zusammenhänge entbehren kann, die Kausalität enthält nämlich “Komponenten des Wesentlichen selbst”. Aber schließlich ist der Kausalzusammenhang nur der Vorwand, “Schritt um Schritt diese Zusammenhänge

mitführerischer Werte auszubreiten" (GW II, 1320). Musil sagt, in diesem "Schein von zwangsmäßigem Nacheinander" liege nicht das "Bindende, das man [der Dichter] anstrebt". (ebd.)

Er kritisiert, daß man ein Erlebnis oder einen Menschen aus "bloß geeigneten Elementen"; aus "hinreichenden Gründen der Kausalität" aufbaut, wie man glaubt, daß sich solch ein Mensch innerlich und äußerlich in jeder Handlung benehmen wird. Musil meint aber, daß dieses "psychologische Innerliche", das dabei dargestellt wird, nur ein "zweiter Grad von außen" ist, im Vergleich zu der "zentralen Persönlichkeitsarbeit", mit der er seine Kunst (die Verflechtung von besonderen Gefühls- und Bedeutungszusammenhängen) meint, die "hinter allen Oberflächen von Schmerz, Verworrenheit, Schwäche, Leidenschaft – oft später – beginnt" (GW II, 1001). Auf solche Weise kann jene Kunst nur die Konsequenzen dessen schildern, was an den dargestellten Menschen das Wesentliche ist, aber nicht dieses Wesentliche selbst. Auf diesem kausalen Wege kommt man nicht einmal an die Bedeutung der erzählten Handlungen heran, während seine Kunst nur auf das Wesentliche und die Bedeutungen selbst zielt.

Die Einstellung, die Musil einnimmt, ist die umgekehrte: anstatt nur "ein wertvolles Erlebnis od.[er] einen wertv.[ollen] Menschen aus bloß geeigneten Elementen aufzubauen", will er versuchen, "ein beliebiges, bloß geeignetes Erlebnis aus wertvollen Elementen aufzubauen", "aus einem Ma[ximum] solcher, nicht aus hinreichenden Gründen der Kausalität, sondern aus Motiven"³⁸⁾. Er spricht von "Motiven" oder "Motivation" als dem Gegensatz zur mechanischen Notwendigkeit, und nicht in dem Sinne der Psychologie, wo Motive einen Bestimmungsgrund des Wollens bedeuten.

Wichtig ist dabei nicht das Schicksal eines Individuums, sondern die "charakterisierte Möglichkeit" von Individuen. Daher entsteht nicht mehr ein voller Mensch, wie sonst üblich, weil es sich nicht mehr um die persönliche Einheit eines Individuums handelt. Dargestellt wird nur der "Durchstich" durch einen Menschen, der "solcher Motive fähig" (TA 939) ist. Diese Tendenz nennt er mit seinem eigenen Begriff "Eindimensionalität". So wird nicht mehr nach der psychologischen Einheit gefragt, sondern nur der "ideologische Zusammenhang" gegeben. Hier hat das Wort "ideologisch" mit Ideologie nichts gemein, sondern eher mit Idee oder Ideal. In einem Brief³⁹⁾

schreibt Musil darüber, wo er das Prinzip der "Vereinigungen" erklärt: Während dieses Werk, "Die Vollendung der Liebe", für einen "Exzeß an 'Psychologie'" gehalten wurde, war für Musil das "durchlaufende Prinzip" im Gegenteil die "Entwertung alles Kausalen", daher auch "psychologischer Erklärung". Er erklärt dieses Prinzip mit dem Ideal des "Lebens aus der Idee", "wo jeder Schritt nicht aus kausaler Notwendigkeit erfolgt, sondern einer inneren Lichtausbreitung gleicht" (ebd.). Musil wollte dieses Prinzip zu dem des Erzählens selbst machen, obwohl er wußte, daß seine Absicht besser verstanden worden wäre, wenn er es nicht nur als ein Prinzip, sondern als Figur dargestellt hätte.

Das Prinzip der "motivierten Schritte"

Was für ein Prinzip ist das, das hier mit der "inneren Lichtausbreitung" verglichen wurde? Und wie hängt es mit der "Motivation" zusammen, die er als Gegensatz zur Kausalität nennt?

Musil leugnet nicht, daß die kausale Darstellungsweise auch Vorzüge hat. Zwischen zwei entgegengesetzten Polen in einem Erlebnis, z.B. in der Entwicklung von Liebe zu Untreue wie in der "Vollendung der Liebe", kann man eine Vielzahl möglicher Zusammenhänge konstruieren, um die beiden Pole miteinander zu verbinden. Es wäre einfach, irgendeinen von den vielen möglichen Wegen zu schildern, indem man kausal psychologisch ein Gefühl nach dem anderen sich entwickeln läßt. Aber Musil fühlt, daß allen diesen 'Zwischenbrücken' etwas fehlt. Er erklärt dieses "etwas" als "tieferen Grad von 'Einfühlung'", "der schon in der Liebe die Untreue als coexistent fühlbar macht" (GW II, 1321).

Diese Wege, z.B. von Liebe zu Untreue, können banal und auch erschütternd sein, sie sind "ästhetisch" interesselos, wenn nicht jeder Schritt auf ihnen den "Wert einer Nachfühbarkeit" hat. Irgendein Erlebnis erlebt man so, daß man es innerlich versteht, wenn man es nicht nur mit dem Verstand begreift, nicht nur für möglich oder wahrscheinlich hält, sondern davon betroffen und erschüttert wird, und sich einem die Gedanken öffnen, unter denen man sein Erlebnis zusammenfaßt, und die Gefühle, wie sie in dieser komplizierten Beziehung eine neue überraschende Bedeutung gewinnen. (s. GW II, 1001) Dieses "innerliche Verstehen", ein "Betroffenwerden", ein

“Mit- und Einfühlen” nennt er “Motivierung”. Musil schreibt:

“Motivation macht das Motiv verstehen, indem sie den Impuls zu ähnlichem Handeln, Fühlen oder Denken auslöst.” (GW II, 1052)

Jeden Schritt, der nicht aus der kausalen mechanischen Notwendigkeit, sondern aus der lebendigen schöpferischen Notwendigkeit folgt, und der Zusammenhänge “mitführender Werte” herstellt wie eine “innere Lichtausbreitung”, nennt er einen “motivierten Schritt”. Mit dieser “Motivierung” und “motivierten Schritten” wollte er die letzten ihm erreichbaren “Werte” und “Zusammenhänge” erreichen. Die Regel des “Prinzip der motivierten Schritte” ist folgende:

“Lasse nichts geschehen (oder: tue nichts), was nicht seelisch von Wert ist. D.h. auch: Tue nichts Kausales, tue nichts Mechanisches.”

(GW II, 972)

Dieses “Prinzip der motivierten Schritte” war das, von dem sich Musil in den “Vereinigungen” leiten ließ.

Er sagt in einem Brief an Blei, wo er über die “Vereinigungen” schreibt, daß es als das selektive Prinzip galt, wie jedes Glied in der Verknüpfung von Schritten nicht in erster Linie “begründet”, sondern “legitimiert” sein soll. Hier könnte man verstehen, warum er die Kausalität als die mechanische Notwendigkeit ablehnt und auf der “Motivierung”, der lebendigen schöpferischen Notwendigkeit, besteht; er sah ein, daß mit Kausalität jedes Glied erklärt werden kann, aber legitimiert wird es nur mit “Motivierung”. Und Legitimationsgrund war für ihn “Werte”. Die “Motivierung” bringt uns eben “Werte”.

Musil spricht dort von Motivation, wo er den “Wert der Nachföhlbarkeit” betont. Die “ästhetische Erscheinung des Mitfühlens” wird nach Musil aus drei ineinandergreifenden Komponenten erzeugt: die erste Komponente besteht aus den “suggestiven Wirkungen”, die aus der Handlung der Erzählung entstehen; die zweite Komponente ist das Verstehen: der Leser versteht den Text mit Hilfe von “Geföhlsketten”, die das Lesen begleiten, aber so, wie man etwas Fremdes versteht; die dritte Komponente ist das “Erschötertwerden”, in dem “man das Erzöhlte wie etwas neues Eigenes föhlt” (GW II, 1321). Es wird an dieser Stelle aber nicht klar, wie Musil die Komponenten in Beziehung setzt und wie sie ineinandergreifen; es scheint hier besonders auf die

dritte Komponente anzukommen und vielleicht sind die ersten beiden nur Bedingungen für die dritte Komponente.

Die Äußerung von Musil bezieht sich auf die Leser. Und er bedauert, wie wenige von den guten Büchern, die in Deutschland geschrieben werden, "die Seele tiefer furchen", so daß "nicht nach wenigen Tagen alles wieder glatt wäre", weil eben die Motivation nicht hinreichend ist.

Aber wie man merkt, ist bei Musil dieses "Prinzip der motivierten Schritte" nicht nur auf den ästhetischen Bereich eingeschränkt, sondern über ihn hinaus erstreckt es sich auch auf den ethischen. In seiner ästhetischen Theorie, die wir hier behandeln, stößt man immer wieder auf seine ethischen Gedanken. Denn seine Ästhetik ist innerlich sehr tief mit seiner Ethik verbunden. In seinen Tagebucheintragungen kann man solche Äußerungen finden: "Ich habe von Jugend an das Ästhetische als Ethik betrachtet" (T 777). Von dieser Grundhaltung aus lehnt er artistisch-technische Begründungen der Novelle und rein ästhetische Novellentheorien ab.

In solchem eher ethischen Sinne spricht Musil vom "Erlebnis der Novelle":

"In diesem einen Erlebnis vertieft sich plötzlich die Welt oder seine Augen kehren sich um; an diesem einen Beispiel glaubt er zu sehen, wie alles in Wahrheit sei". (GW II, 1465)

Dieses Erlebnis ist genau das, was er unter der "Motivierung" versteht. "Motivation" oder "Motivierung" drückt bei ihm aus, daß in einem Erlebnis die ganze Existenz eines Menschen so erschüttert wird, daß er sich und die Welt ganz neu "in Wahrheit" sehen muß, und daß seine Handlungen davon bestimmt werden.

"Motivation" ist ein schöpferisches, wertschaffendes Prinzip. Was das Besondere dabei ist, ist, daß Musil die "Motivation" weder nur als ein Kunstprinzip, noch nur als ein Lebensprinzip betrachtet, sondern ihre Verwirklichung in dem ästhetischen Schöpfungsakt selbst sieht. Er findet in der Kunst die Vereinigung seiner Ethik und Ästhetik, und das erklärt, warum er in seiner künstlerischen Arbeit versuchte, Werte zu schaffen. In diesem Sinne ist der besondere "schicksalsgegebene schmale" Raum der Novelle für ihn ein "Ideal-fall" und ein "ästhetisches Wunder".

Das "Prinzip des Bildlichen" als Formprinzip der Novelle

Jetzt stehen wir vor unserem Hauptproblem: wie konnte Musil diesen Raum der Novelle mit Bedeutungen erfüllen, damit "darin das Wesentliche sein soll"? Wie konnte er konkret durch das "Prinzip der motivierten Schritte" eine Einheit zwischen dem "Äußeren" und dem "Inneren" schaffen?

Nach Musil ist die Form das, was sich auf andere Weise nicht ausdrücken läßt, eine aus dem Inneren des Künstlers wachsende notwendige höhere Einheit. Das Problem der Form, "der formalen Bindung zu einer Einheit als höchste zu erreichende Stufe des ästhetischen Gesetzes", steht im Mittelpunkt des Musilschen Denkens, meint M.-L. Roth. Hier verknüpfen sich die Probleme der Form und des Inhalts.

In der Novelle, die ein "Gewebe der Bedeutungen" sein soll, ist nur Konzentration fast mathematischer Strenge, engstes Gedankenmosaik, meint Musil. Als Konsequenz dieser Grundeinstellung hat er alles "Erzählende ins Beiwerk, Bild, Satz" genommen. Was jeden Vorgang, der normalerweise in einer Reflexion oder in einem Geschehen dargestellt wird, in ein Bild drängt, ist die "schmale Not" der Novelle. Hier wird deutlich, daß das "Äußere" und das "Innere" der Novelle in den Bildern 'zusammenstoßen' und daß das Prinzip des "Bildlichen" zum Formprinzip der Novelle wird. Mit dem Zurückdrängen des Kausalen zusammenhängend ist das Vortreten des "Bildlichen", erklärt Musil. Was für Funktionen hat dieses "Bildliche" in seinem Werk?

Die Bilder haben nicht mehr nur die Funktion des Symbols oder Ornaments. Sie gehören nicht mehr zur Oberfläche eines Werks, sondern direkt als "Bedeutungsträger" zum "Knochenbau" des Werks und konstruieren das Ganze. Aus diesem Gedanken, Bilder als Bedeutungsträger zu sehen, könnte man das "Bildliche" oder "Bildlichkeit" folgendermaßen verstehen: Die Gegenstände sind nicht nur das, was sie sind, sondern "ihr Sein ist Bedeutung".⁴⁰ Musil zitiert aus einem Buch Balázs': "Voraussetzung dafür ist, daß das Bild jedes Gegenstands eigentlich einen inneren Zustand bedeutet", daß "alle Dinge im Film eine symbolische Bedeutung haben" (GW II, 1142). Das gilt auch für Musils Gedanken über das "Bildliche" oder "Bildlichkeit" in der Literatur.

Musil wollte in den "Vereinigungen" nicht mit den Bildern 'erzählen', sondern mit diesen Bildern, in die sich alle erzählenden Elemente verdichten,

als "primären, integrierenden und ganz wesentlichen" Bestandteilen die Novelle aufbauen. Das Bildliche hat hier "mehr von der Rolle der direkten Beschreibung des äußeren und inneren Geschehens".⁴¹⁾ Daraus ergibt sich, daß das Bild hier nicht mehr nur ein Bild, sondern direkter, unmittelbarer, "eigentlicher und wesentlicher Ausdruck" ist.⁴²⁾

Aber was heißt, Bilder beschreiben ein äußeres und inneres Geschehen? In welcher Beziehung stehen diese Bilder zu dem Erzähler und den erzählten Personen?

"Die Vergleiche, Bilder, den Stil diktiert nicht der Autor, sondern sie sind psychische Konstituentien der Personen, deren Gefühlskreis sich in ihnen umschreibt."⁴³⁾

Musil wollte hier weder, daß er als der Erzähler mit einem festen Standpunkt eine fertige Geschichte erzählt, noch daß die erzählte Person als eine fertige Persönlichkeit ihr fertiges Erlebnis erzählt. "Der Dichter hat ein Gefühl von einem Menschen u.[nd] spricht, wie es dieses Gefühl diktiert" (T 215). Wie bei der Ichform-Dichtung ist in Musils Werk auch eine Person der "Ausgangs-u.[nd] Fluchtpunkt alles dessen, was gesagt wird u.[nd] dessen wie es gesagt wird" (ebd.). Aber Persönlichkeit ist natürlich nicht in dem Sinne der gewöhnlichen Persönlichkeit gemeint, sondern als Spiegelung, als Reflexion des Geschehens. Die dargestellte Person wird weder von dem Erzähler vermittelt, noch erzählt sie selbst in der Ich-Form, sondern sie erscheint als 'ein Spiegel'.

Jörg Kühne stellt hier eine Frage, die ins Wesen von Musils eigentümlichem Erzählstil führt, wo diese erlebende Person unmittelbar präsent wird. Es gibt, so sagt Kühne, in Musils Novelle (hier spricht er von der Novelle "Grigia", aber was er sagt, paßt auch für die "Vereinigungen") weder einen Standpunkt noch einen Erzähler. Aber das heißt nicht, daß ein Erzähler überhaupt nicht da ist, sondern "'Es' wird erzählt".⁴⁴⁾ Man hört einer Art "Doppelmonolog" vom Erzähler und der erlebenden Person zu, ohne genau zu merken, wer von den beiden eigentlich spricht. Kühne meint, daß man in dieser Erzählweise das Prinzip des "Gleichnisses" sehen kann. ("Gleichnis" hält er für ein Synonym von "Bild".)

Als Antwort auf die Frage von Blei, wer eigentlich in diesen Novellen zusieht, der Autor oder die handelnde Person, erklärt Musil, daß es hier über-

haupt keinen "point de vue" gibt, daß die Erzählungen keinen "perspektivischen Zentralpunkt" haben. Und an einer anderen Stelle:

"Ich dachte an dieses Erlebnis, um von ihm einen bestimmten fremden Typus des Erzählens herzuleiten, aber ich muß mir gestehen, daß der Inhalt dieses Erlebnisses schon die Gesichtspunkte des Erzählens, von dem ich sprechen will, zur Erklärung fordert, um verständlich zu werden."⁴⁵⁾

In diesem Erlebnis werden die erlebende Person, die erst als Spiegelung durch Gleichnisbilder entsteht, und die Welt, die genauso wenig vorgegeben wie die Person ist und die von ihr nur durch die vergleichende, integrierende Rolle der Bilder erlebt wird, konstruiert: die beiden, die Person und die Welt, konstituieren einander in der Dialektik des Erlebens. Das konstitutive, zentrale Medium dafür ist das "Gleichnis" oder das "Bild".

Schluß

Corino sagt treffend: "Niemals vor den 'Vereinigungen' war die Metaphorik für eine Novelle konstitutiv, und sie wurde auch nicht als Problem der Novellenform reflektiert" (Corino, S. 413). Solche Versuche, von "Bildern" aus die Novelle aufzubauen, und sie durch "Motivierung" als Grundprinzip zu entwickeln, findet man kaum in den traditionellen Novellen.

Musils Absicht, durch seine Novellen 'Vereinigungen' einen neuen Bereich zu erreichen, ist klar, und seinen Versuch könnte man fast utopisch bezeichnen. Aber ob er "mit voller Absicht gegen alle Regeln und Vorschriften der klassischen Novellistik" verstieß, ist zu bezweifeln, da er doch, wie wir gesehen haben, viele Meinungen mit anderen, besonders Heyse, gemeinsam hat.

Das Besondere und Bedeutende an Musil ist aber, daß er eine besondere Sprachwelt in der literarischen Form der Novelle schuf, in der alle Elemente, die äußeren wie die inneren, organisch aufeinander bezogen sind und sich gegenseitig konstituieren.

Anmerkungen

- 1) Diese Arbeit bezieht sich vor allem auf Musils Äußerungen zu seinen Novellen 'Vereinigungen' und ist ein erweiterter Teil aus meiner Magisterarbeit: "Robert Musils Novelle 'Die Vollendung der Liebe'. Ein Interpretationsversuch auf der Grundlage von Musils Äußerungen zur Poetik der Novellen 'Vereinigungen'". Kanazawa, 1979.
Die Zitate aus Musil sind zitiert nach:
Robert Musil: Gesammelte Werke. Hrsg. von Adolf Frise. Reinbek bei Hamburg 1978.
Robert Musil: Tagebücher. 2 Bde. Hrsg. von Adolf Frise. Reinbek bei Hamburg 1976.
- 2) Friedrich Schlegel: Nachricht von den poetischen Werken des J. Boccaccio. zit. nach: Novelle. hrsg. von Josef Kunz. Wege der Forschung, Bd. 55, Darmstadt 1968, S. 40.
- 3) Ludwig Tieck: Schriften, Bd. II, 1829. zit. nach Novelle, S. 53.
- 4) ebd. S. 54 f.
- 5) Paul Ernst: Der Weg zur Form, 3. Auflage, München 1928, S. 26.
- 6) Paul Heyse: Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. Berlin 1966.
zit. nach Novelle, S. 75.
- 7) zit. nach Pongs, in: Novelle, S. 142.
- 8) zit. nach Pongs, in: Novelle, S. 142.
- 9) Pongs, in: Novelle, S. 144.
- 10) zit. nach Storm, Herkunft des Zitats unbekannt (siehe Novelle, S. 72)
- 11) Theodor Storm, in: Novelle, S. 72.
- 12) ebd.
- 13) Benno von Wiese: Einleitung zu 'Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka'. 1956, S. 21 ff.
- 14) Georg Lukács: Bürgerlichkeit und l'art pour l'art: Theodor Storm.
zit. nach: Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil. hrsg. von Karl Polheim. Tübingen 1970, S. 183.
- 15) siehe Musil, Tagebücher, Bd. I, S. 934: "'Vereinigungen', Anknüpfung: Ein Schriftsteller, ... schrieb eine Kritik: Ich hätte kein Verständnis für das Wesen der Novelle, das man im Gleichnis des Falken ausdrücke. (Wohl daß der Sinn bei wohlgebaute Erzählung aus ihr am entscheiden-

- den Punkt wie ein Falke aufsteigen müsse – nach C. F. Meyer oder Keller.)”
- 16) ebd.
 - 17) Renate Rieth: Robert Musils frühe Prosa. Versuch einer stilistischen Interpretation. Diss. Tübingen 1963.
zit. nach Karl Corino: Robert Musils “Vereinigungen”. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe. München, Salzburg 1974, S. 413.
 - 18) Paul Heyse: Novelle, in: Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. II. Bd. 1912. zit. nach: Theorie und Kritik der deutschen Novelle, S. 150 ff.
 - 19) R. Rieth, zit. nach Corino, S. 416.
 - 20) Corino, S. 417.
 - 21) zit. nach M.–L. Roth: Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters. München 1972, S. 274f.
(Nachgelassenes Fragment “Fragen an die Novelle/Das Wesen der Novelle”, Mappe IV/3, 111 (A 7))
 - 22) M.–L. Roth, S. 276.
 - 23) Hermann Pongs: Das Bild in der Dichtung, II. Bd. Voruntersuchung zum Symbol. Marburg 1963. (s. M.–L. Roth, S. 470)
 - 24) Nachgelassene Notizen “Über Novellen”, Mappe IV/3, S. 372–375 (A 47). zit. bei Roth, S. 468.
 - 25) s. Anm. 21
 - 26) G. Müller: Dichtung und Wissenschaft. Studien zu Robert Musils Roman ‘Die Verwirrungen des Zöglings Törleß’ und ‘Der Mann ohne Eigenschaften’. Uppsala 1971, S. 14.
 - 27) “Von der Möglichkeit einer Ästhetik”. Gesammelte Werke. Bd. II, 1327 ff.
 - 28) ebd. S. 1327.
 - 29) Gesammelte Werke. Bd. I, S. 583.
 - 30) ebd. S. 591.
 - 31) ebd. S. 688.
 - 32) ebd. S. 1244.
 - 33) Der Mann ohne Eigenschaften. Sonderausgabe. 1970, S. 1599.

- 34) GW I, S. 688.
- 35) ebd. S. 826.
- 36) GW II, 1327. s. Anm. 27.
- 37) Nachgelassene Notiz, A 88. zit. bei Corino, S. 338.
- 38) GW II, 1322.
- 39) Ausschnitt aus einem Brief an Julius Levin vom 31. 12. 1923. In: Corino, S. 349.
- 40) Jörg Kühne: Das Gleichnis. Studien zur inneren Form von Robert Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften". Tübingen 1968, S. 94.
- 41) Brief an Scheffer vom 15. 7. 1911. In: Tagebücher. S. 943.
- 42) ebd.
- 43) Tagebücher. S. 942.
- 44) J. Kühne, S. 15.
- 45) Profil eines Programms. zit. nach Corino, S. 385.